

Яковчук Надія Данилівна
старший викладач кафедри камерного ансамблю
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
alexiaikov@yahoo.com

ПРОГРАМНІСТЬ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛЯХ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА ЯК СКЛАДОВА АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ

У статті розглядається феномен програмності у камерно-інструментальній творчості сучасного українського композитора Олександра Яковчука. На прикладі "Португальської сюїти" для гобоя та фортепіано досліджено прояви програмності картинного типу (образотворчої тематики). У другому проаналізованому творі – "Іспанській сюїті" для класичного квінтету духових інструментів (флейта, гобой, кларнет, фагот і валторна) – виявлено синтез різних типів програмності: картинного, зображального та фольклорного.

Ключові слова: програмність, сюїта, камерно-інструментальний ансамбль, Олександр Яковчук, українська музика.

Яковчук Надежда Даниловна, старший преподаватель кафедры камерного ансамбля Национальной музыкальной академии Украины им.П. И. Чайковского

Програмность камерно-инструментальных произведений Александра Яковчука как черта авторского стиля

В статье рассматривается феномен программности в камерно-инструментальном творчестве современного украинского композитора Александра Яковчука. На примере "Португальской сюиты" для гобоя и фортепиано исследованы проявления программности картинного типа (изобразительной тематики). Во втором проанализированном произведении – "Испанской сюите" для классического квинтета духовых инструментов (флейта, гобой, кларнет, фагот и валторна) выявлен синтез различных типов программности: картинного, изобразительного и фольклорного.

Ключевые слова: программность, сюита, камерно-инструментальный ансамбль, Александр Яковчук, украинская музыка.

Jacobchuk Nadia, Senior lecturer of the chamber ensemble chair, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Program features in chamber-instrumental ensembles by Alexander Jacobchuk as a component of composer's style

The article deals with the phenomenon of program chamber-instrumental music of the contemporary Ukrainian composer Alexander Jacobchuk. Program music as an aesthetical category is naturally connected with composer's creativity and is a tangent to the problem of music understanding, because of this is actual for the musicology. Program music always was in a centre of researches of the Ukrainian musicologists, such as Mr. A. Mukha (he examined the specification principle of image content in music), Ms. L. Kiyanovska (she researched the music perception problem as well as the program functions), Ms. O. Frayt (she explored types of program music and the sources of composers inspiration).

Alexander Jacobchuk made his own debut in chamber-instrumental genre as early as in student years. The "Folk Scene" (1972) was written for wood wind quartet. This composition, built on the themes of two Ukrainian folk songs, is the example of folklore program music (after classification of Ms. O. Frayt).

Later in 2010, he wrote the trio "Moonlight" for violin, cello and piano, in which names of the movements (I – "Moonbeams on lake Ontario", II – "Niagara river at night", III – "Moonrise in Muskoka") specified landscape images. "Portuguese suite" for oboe and piano belongs to the same period of composer's work (2012). The suite presents Alexander Jacobchuk's program approach to the genre model of suite cycle. An oboe timbre is of great importance for understanding the image sphere of this composition because its wood wind sounding is very close to Portuguese folk wind instruments. In Portuguese folk music, wind instruments occupy a considerable place together with the local variety of classical guitar, castanets, concertino (a small harmonica). Among the most favourite and widespread – wind palheta shawn – a kind of a pan-pipe, traverse – familiar with a transversal flute, and also Galicia bagpipe – which looks like a scotch bagpipe. An oboe timbre description depends on the sounding register, on the ensemble content. For example, if oboe plays with piano – oboe sounds as concert solo instrument; but in case to play with piano, which imitates guitar accompaniment, oboe sounds differently. M. Rimsky-Korsakov, for the first time, gave a term "space of expressive sounding", which determines that part of register, where the instrument sounds the better. In the suite, the most interesting episodes are where oboe plays solo cadences with oriental melody colour. The "Portuguese suite" consists of three movements: I – "Sailor's dreams", which has lyric thoughtful character; on a quiet piano flow, reminding very light oscillation of waves, an oboe melody line, gradually activating, formed in emotionally expressive theme. This movement finishes with soft piano cluster. And exactly with this retained cluster *attacca* begins the II movement – "Sailor's Song", which by the romantic mood is close to fado – Portuguese folk song genre. Piano chords in lower register are perceived as guitar accompaniment for oboe melody. Such imitation of guitar sounding is achieved by original piano effect – playing chords *arpeggiato secco* on a background of cluster. This bright effect, almost forgotten by modern composers, Alexander Jacobchuk used before in Prelude in gis (polyphonic cycle "12 Preludes and Fugues" for piano, 1983). III movement – "Sailor's Dance", where the character of cheerful simple dance was created and where the piano chords, imitating sounding of string-nip instruments (mandolin, guitar), bring in the Mediterranean colour. In the "Portuguese suite" for oboe and piano by A. Jacobchuk the program principle connected all three-movement composition in a strong cycle. The composer extended genre possibilities of program suite by revision of traditional contrast principles, offering own example: Largo – Lento con moto – Allegretto.

"Spanish suite" for classical wind quintet (flute, oboe, clarinet, bassoon, French horn) was written by Alexander Jacobchuk in 2006; program music principle is also applied here. The suite cycle, consisting of three movements, starts from *Andante non troppo* "Bells in Twilight", which draw a romantic gloomy time of desisting nature, watching for the night. Tender sounding of "D" by French horn *pp* with gradual adding the voices of bassoon, oboe, clarinet make the effect of pulsating space, like sounding of bell ringing. II movement – "Tonight's Dance" has unique bright Spanish colour, where the composer used rhythmic basis of Spanish dance, but melodic material is original. III movement – "Sounds at Midnight" gives a sonore picture of night landscape. Refinement of rhythms, great cascade of expressive sound images cause the appearance of mysterious romantic Spain. The interesting sounding of this movement comes from changing solo episodes with ensemble playing, by correlation of melody and accompaniment (which sounds in higher register than the melody line), by pedal effects also.

Thus, in author's style of contemporary Ukrainian composer Alexander Jacobchuk program music plays an important role, forming the vivid system of suite cycle. "Portuguese suite" for oboe and piano is the example of program music of pictorial type, where the program principle connects all composition to achieve integrity of the cycle. "Spanish suite" for the classical wind quintet presents the synthetic type of program principle: pictorial (gloomy landscape of the I movement), descriptive (III movement sounds of night time, bells from the I movement), folklore (rhythms of folk dance from the II movement).

Key words: program music, suite, chamber-instrumental ensemble, Alexander Jacobchuk, Ukrainian music.

Програмність як музично-естетична категорія здавна була в центрі уваги музикознавчої науки. Органічно пов'язана з композиторською творчістю, вона є дотичною до важливої проблеми доступності і зрозумілості музичного мистецтва, а тому актуальна для музикознавства. Свого часу С. Людкевич у дослідженні "Дві причинки до питання розвитку звукозображальності" розглянув питання програмності в музиці: зовнішнє, пов'язане з відтворенням голосів природи (звуків пташок, звірів, дзюрчання води, грому, шуму вітру і под.); і тематичне, тобто таке, що полягає у зображенні боротьби протилежностей у драматичній музиці.

У сучасному мистецтвознавстві питання програмності є одним з найважливіших. Зокрема, А. Муха велику увагу приділив принципу конкретизації образного змісту в музиці. "Принцип програмності в музиці виявляється: а) у зверненні до конкретної визначеної тематики (конкретизація творчого задуму); б) у своєрідному трактуванні музично-виражальних засобів (конкретизація змісту музичними засобами); в) у використанні різних додаткових, позамузичних засобів, насамперед слова (прагнення до синтезу засобів)" [10,41].

Інший аспект дослідження явища програмності подає Л. Кияновська, звертаючи увагу на проблему сприйняття програмного твору і розглядаючи такі функції програмності: 1. попереджальну (пов'язану з образно-асоціативним спрямуванням слухачів); 2. корелятивну (художній образ формується у співставленні почутого і передбачуваного); 3. структурну (особливо характерну для романтичного стилю тому, що потребує сюжету); 4. семантичну або репрезентативну (якщо програмний твір став невід'ємною частиною музичної практики своєї епохи, його характерні інтонації лишаються в "інтонаційному словнику епохи" не просто як типові інтонації, але як семантичні знаки. При наступних репрезентаціях вони зберігають своє смислове значення, тобто отримують знаковий статус) [5].

Натомість О. Фрайт розрізняє такі типи програмності, які розглядаються дослідницею за джерелами авторського натхнення (суміжні мистецтва, явища природи, власні переживання): 1. Звукозображальний (найчастіше зустрічається у творах для дітей – у дитячих фортепіанних альбомах, наприклад, Н. Нижанківського, В. Барвінського, В. Косенка, В. Кирейка). 2. Картинний тип, до якого належать твори, що утворюють наступні підвиди: а) образотворча тематика і відображення реальних картин (фортепіанна сюїта А. Кос-Анатольського з назвами частин "Сині гори", "Місячне плесо", "На полонини", "Весняний шум"); б) портретна тематика (п'єси-портрети – "Сирітка" С. Людкевича, "Українка" В. Витвицького); в) емоційно-настроя тематика (елегія "Журба" М. В. Лисенка, цикл "Любов" В. Барвінського). 3. Сюжетний тип, до якого відносяться твори, що супроводжуються словесним текстом ("Шевченкова сюїта" ор. 28 Б. Лятошинського, цикл "Козацькі могили" А. Кос-Анатольського). 4. Фольклорний тип, що ґрунтується на цитатному використанні народних чи популярних авторських мелодій ("Українська сюїта" Ф. Якименка, фантазія "Спогад про Полтаву" А. Єдлічки). О. Фрайт вперше впровадила поняття фольклорної програмності, характерної для української камерно-інструментальної музики [13]. Також загальні положення програмної музики були розглянуті у науково-популярній брошурі К. Майбурової [8].

До камерно-інструментального жанру Олександр Яковчук звернувся ще в юнацькі роки. Навчаючись на I курсі композиторського факультету Київської консерваторії, він написав "Народну сценку" (1972) для квартету дерев'яних духових – твір, з якого починається відлік творчого доробку митця. Ця мініатюра побудована на темах двох українських народних пісень: "Крутий берег, крутий" та "Подільночка" і представляє собою яскравий приклад програмного твору фольклорного типу (за класифікацією О. Фрайт), оскільки ґрунтується на цитатному використанні народних мелодій.

У пізній період творчості зацікавлення програмністю відобразилося у фортепіанному тріо "Місячне сяйво" (2010), де самі назви частин ("Місячна доріжка на озері Онтаріо", "Річка Ніагара вночі", "Схід місяця на озері Маскока") конкретизують пейзажне спрямування образності твору. "...споглядання місячного світла, що злегка торкається водної поверхні озера (I частина), енергії стихії річки в нічну пору (II частина), сходу місяця в чарівному куточку природи (III частини). Відтак виростає і плин музичної тканини, необтяженої канонічністю класичного формотворення, а такої, що підпорядковується композиторській рефлексії. Ми бачимо вічну таїну краси природи" [14,114].

До цього ж періоду творчості композитора належить "Португальська сюїта" для гобоя та фортепіано (2012), яка репрезентує програмний підхід О.Яковчука до жанрової моделі сюїтного циклу. Велике значення для розкриття образної сфери твору має тембральна вишуканість обраного автором дерев'яного духового інструмента – гобоя, який своїм звучанням близький до португальських народних духових інструментів. У португальській народній музиці духові інструменти посідають значне місце разом з місцевим різновидом класичної гітари, кастаньєтами, концертіно (маленьким баяном). Серед найулюбленіших і найпоширеніших – духові *palheta* (shawn) – різновид сопілки, *traverse* – споріднена з поперечною флейтою, а також *Galicia bagpipe* – схожа на шотландську волинку.

I частина – "Мрія моряка" – має ліричний задумливий характер; вона починається зі Вступу, де на спокійному плінні партії фортепіано, що нагадує легеньке коливання хвиль, у партії гобоя мелодична лінія, поступово активізуючись, формується в емоційно-виразну тему. "Гобой перш за все мелодичний інструмент пасторального характеру, він сповнений ніжності, навіть сором'язливості...Звуком гобоя властиві простодушність, наївна грація, тиха радість або смуток ніжної істоти – все це найкраще може висловити *cantabile* гобоя" [2,212]. Двочастинна побудова зі Вступом закінчується м'яким фортепіанним кластером. І саме з цього утримуваного кластера починається *attacca* II частина – *Lento con moto* "Пісня моряка". Фортепіанні акорди у нижньому регістрі сприймаються як гітарний акомпанемент мелодії гобоя. Така імітація гітарного звучання досягається своєрідним фортепіанним ефектом – грою акордів *arpeggiato secco* на фоні утримуваного кластера. Оригінальний сонорний прийом, майже забутий сучасними композиторами, Олександр Яковчук використав раніше і в Прелюдії in *Gis* (поліфонічний цикл "12 Прелюдій та фуг" для фортепіано, 1983).

Своїм романтичним настроєм "Пісня моряка" близька до фаду – пісенного жанру португальського фольклору, який виник на початку XIX століття – у час ізоляції сільських жителів від осередків міської культури. Географічне положення Португалії (континентальна частина, острови Мадейра, Азорські) вплинуло на виникнення жанру фаду як результату симбіозу традиційних грецьких, романських, арабських фольклорних джерел [6]. Для фаду характерним є поєднання почуттів самотності, ностальгії, смутку, любовної туги; це – пісні про море, життя простих людей, красу природи. І хоча музика Португалії розвивалася у взаємодії з музикою Іспанії, і музичні культури обох країн мають спільні першоджерела, португальське музичне мистецтво відрізняється глибокою самотністю. Роль фаду як жанру народної музики є питомою у національній самоідентифікації португальців, виражаючи м'яку, меланхолійну душу португальського народу.

Темброва характеристика гобоя значною мірою залежить від регістру звучання, складу ансамблю, і якщо з фортепіано він звучить як солюючий концертний інструмент, то в ансамблі з фортепіано, яке імітує гітарний супровід, гобой сприймається інакше. М. Римський-Корсаков уперше запровадив до обігу термін "простір виразної гри", який визначає той відрізок діапазону, де "даний інструмент виявляється найбільш здатним до найрізноманітніших поступових і раптових відтінків сили та напруги звуку (*forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo*, *sforzando*, *morendo* і т. і.)" [11,18]. В сюїті О. Яковчука цікавими є каденційні звороти у партії гобоя *solo*, в яких інтонаційні поспівки на збільшену секунду, морденти надають темі орієнтального забарвлення. Середній розділ *Piu mosso* – це своєрідний приспів-рефрен; оригінальні півтонові ходи, що одночасно проходять в обох партіях, ритмічна акцентуація надають жвавості і легкості характеру музики. *Meno mosso* (*Tempo I*) повертає нас в атмосферу лірично-сумних настроїв II частини, яка закінчується дев'ятитактовою динамізованою репризою.

Низхідна мелодична лінія гобоя в лідійському ладі на основі "C" з примхливим ритмом – групи вісімок з крапкою і двох тридцять других, з акцентами сильних долей та її фортепіанний супровід акордами *secco staccato*, починають III частину – "Танець моряка", створюючи характер бадьорого простого танцю, пружного у своєму русі. Акорди у партії фортепіано, імітуючи звучання струнно-щипкових інструментів (таких, як мандоліна, гітара), вносять у музику III частини середземноморський колорит. Як зауважувала В.Холопова "акцентуація окремих звуків здійснюється в музиці найрізноманітнішими винахідливими способами, але головним чином, вона створюється не тільки гучним посиленням, але й закорінена в глибинах гармонії, мелодії, у співвідношенні тривалостей, у засобах фактури, тембру, агогки" [12,65]. Середній розділ цієї частини показовий тональною зміною. Цей контраст (C-dur – Es-dur) та перетворення динаміки з гучної на *p subito*, сповнює образ нюансами жартівливості, веселого гумору.

Отже, у "Португальській сюїті" для гобоя та фортепіано О. Яковчука програмність є цементуючим засобом цілісності форми тричастинного сюїтного циклу. Композитор розширює можливості жанру програмної сюїти шляхом перегляду традиційних принципів контрасту, пропонуючи власний варіант: *Largo – Lento con moto – Allegretto*.

До пізнього періоду творчості О. Яковчука належить ще один камерно-інструментальний твір – "Іспанська сюїта" для класичного квінтету духових інструментів (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна – 2006), де також застосовано принцип програмності.

У класичному квінтеті духових інструментів, як зазначав В. Березін, є характерним "прагнення до тембрової мальовничості, інструментальної характерності, коли за кожним інструментом відчувається специфічна та індивідуальна сфера образних характерів" [1,379]. В українській камерно-інструментальній музиці у жанрі класичного квінтету духових інструментів в 60-80-і роки минулого століття працювали: Ю. Іщенко (1969), О. Яворик (1969), Г. Ляшенко (1974), Я. Верещагін (1977), В. Губаренко (1978). У 90-і роки XX століття настав розквіт жанру, з'явилися твори В. Годзяцького (Ранковий крик птаха, 1991), І. Мартон

(Сюїта, 1993), Є. Станковича (Музика для небесних музикантів, 1993), М. Скорика (Партита № 7, 1993), Г. Гаврилець (1993), С.Зажитька (Пасторалі для квінтету духових, 1992), В. Рунчака (Парад віртуозів, 1997), Б. Фроляк (Секвенції для квінтету духових, 1996), Ж. Колодуб (Українська сюїта, 1983), і багато інших композицій. "Сам склад квінтету, злитність та "ігрова" сполучність тембрів-персонажей, органічно підходить для передачі концентрованої та лаконічної інформації; музика відображає процес формування, логіку суб'єктивних мисленнєвих процесів (діалог-полілог), а контрастність виявляється, передусім, у жанрово-стилістичній сфері, на рівні тематичних зв'язків" [4, 123].

Тричастинний сюїтний цикл Олександра Яковчука, крайні частини якого є повільними (це – замальовки природи), середня частина є швидким, веселим танцем, починається з *Andante non troppo* – "Дзвони в сутінках" – (двочастинна структура зі Вступом), що замальовує романтичний сутінковий час, коли природа завмирає в очікуванні ночі. Нижнє звучання "D" у партії валторни pp з поступовим нашаруванням голосів фаготу, гобоя, кларнету pp створюють ефект мінливого пульсуючого простору – це віддалені звуки дзвону, які з настанням вечірньої тиші мають неповторний колорит. Цікавою видається щотактова зміна метру, яка вносить риси невимушеної імпровізаційності. Головна тема, виникаючи у партії флейти (два такти перед ц.1), переходить у низхідне зітхання – *glissando*, щоби знову прозвучати октавою нижче і перелитися у трель. На фоні плавного, заколисуючого акомпанементу флейти і кларнету гобой продовжує тематичну лінію. Найбільш виразно тема звучить у партії валторни, фактурне подрібнення вісімками в партіях флейти і кларнета імітує звучання малих дзвоників. На тлі *crescendo* всього ансамблю виникає інший вид імітації – валторна, фагот і гобой проводять лінію великих дзвонів, яка викладена половинними тривалостями з крапкою (на цілий такт), а в партіях флейти і кларнета звучать малі дзвони – вісімки з шістнадцятими. Композитор використовує ефект звучання простору – в уяві слухачів ще лишаються відгомони дзвонів, проте трелі флейти і гобоя, а також низхідний рух фагота і валторни відтворюють спокій початку – *Tempo I*. У партіях з'являються чергування *frullato*, *ordinario* (флейта), морденти (гобой), перемінний метр. Настає тиша.

Для II частини *Allegro* – "Вечірній танець" – характерні строга врівноваженість форми, прозорість гармонічного забарвлення, графічна легкість ритмічної структури. Різким контрастом з попередньою частиною звучить унісон – *trill* чотирьох інструментів *mf crescendo*. Їх блискавичне *glissando* ледь торкнувшись тоніки "C" на динамічному відтінку *f*, миттєвим хроматичним *staccato* зривається униз, створюючи картину вихореподібного енергійного танцю. Характерна ритмічна структура акомпанементу готує появу головної теми у партії валторни. Як зазначив А. Гайдено, "найкраще валторна звучить у кантілені і в фрагментах фанфарного характеру. Добре звучить на ній стакатна техніка...Особливо ефектно звучить на валторні *glissando*, гра розтрубом вгору, деякі губні трелі в діапазоні секунди" [3, 18]. Композитор використовує ритмічну основу іспанського танцю – сегіділ'ї (у тридольному метрі ритмічна група вісімка, дві шістнадцятки і чотири вісімки), але тематичний матеріал є оригінальним, авторським, "в іспанському стилі". Регістр першої октави сприяє виявленню найкращих звукових якостей валторни – м'якості, співучості. Темброва тканина "Вечірнього танцю" багатобарвна: з'являючись по черзі в партіях всіх учасників ансамблю, тема набуває колористичності завдяки тембровій зміні. Фактура II частини прозора, неослабна сила ритмічного пунктиру підкреслює її танцювальну стихію.

III частина *Adagio* – "Звуки опівночі" – сонористична картина нічного звукового пейзажу. *Solo* – монолог кларнета, передає красу тихої нічної природи. М'яким відлунням мелодичної лінії кларнета звучить флейта – *mp frullato* на діапазоні в.7. Ці, ледве вловимі переливи звуків флейти доповнюють партію кларнета і між ними виникає розмова-діалог. *Piu mosso* натомість подає контрастну тему, яка своїм низьким регістром, суворим і відчуженим характером, підкресленою ритмічною чіткістю нагадує середньовічний хорал. Пасторальне звучання теми у партії гобоя відганяє цей образ-примару. Як повернення до милої нічної краси і тиші, з'являється тема монологу кларнета, але тепер у партії фагота; її виразність підкреслена облігатною синкопованою фактурою акомпанементу флейти і кларнета, утримуваними (педальними) звучаннями гобоя. Форму цієї III частини, за наявності двох контрастних тем (теми монологу і теми хоралу) та їх подальшому розвитку, щоправда невеликому за своєю інтенсивністю і тривалістю, визначаємо як двочастинну з кодою. Цікаве колористичне звучання III частини досягається чергуванням сольних епізодів з ансамблевими, співвідношенням мелодії та супроводу (який звучить у вищому регістрі ніж мелодичний матеріал), педальними ефектами, змінами регістрового наповнення. Прозорість фактури, чіткість лінійного мислення, використання різних регістрів в одного інструмента, сила колористичного наповнення музичної тканини твору, вишуканість ритміки, справжній каскад сонористичних засобів виразності викликають в уяві образ Іспанії, м'яких сутінкових і нічних пейзажів, таємничих романтичних образів.

У музичному мистецтві України особливе зацікавлення іспанською тематикою (прояви орієнталізму) почалося з останньої третини XX століття. До творів цієї групи належать, наприклад, "Іспанська сюїта" для віолончелі та фортепіано В. Губаренка, триптих для домри з фортепіано та "Іспанська сюїта" для баяна (з поезії Ф. Г. Лорки) А. Білошицького, концертна п'єса "Кубана" на іспано-кубинські ритми Ю. Алжнєва, фортепіанний цикл "Алькасар... дзвони Арагону" та "Іспанські фрески" – концерт без слів для мішаного хору й перкусії Л. Дичко, "Іспанський концерт" для гітари та симфонічного оркестру М. Стецюна, Симфонія № 4 "Іспанська" В. Золотухіна та ще багато інших творів.

Таким чином, в авторському стилі сучасного українського композитора Олександра Яковчука програмність відіграє важливу роль, формуючи образну систему сюїтних циклів. "Португальська сюїта"

для гобоя та фортепіано є яскравим прикладом програмності картинного типу образотворчої тематики. Програмність виступає як об'єднуючий засіб для досягнення цілісності циклу. "Іспанська сюїта" для класичного квінтету духових інструментів репрезентує синтетичний вид програмності: картинну (нічні пейзажі I частини), зображальну (III частина – звуки нічної пори, дзвони I частини), фольклорну (ритми народного іспанського танцю II частини).

Література

1. Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма / В. Березин. – М.: Издательство Института общего и среднего образования Российской Академии образования, 2000. – 388 с.
2. Берлиоз Г. Большой трактат о современной оркестровке: в 2 т. / Г. Берлиоз. – М.: Музыка, 1972. – Т.1. – 307 с.
3. Гайдено А. Инструментознавство та основи теорії інструментування: Підручник / А. Гайдено. – Харків.: Майдан, 2010. – 156 с.
4. Денисенко М. Квінтети духових українських композиторів кінця XX сторіччя та європейська ансамблева традиція / М. Денисенко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – Вип. 70.: До 95-річчя НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. – Книга перша. – С. 114-128.
5. Кияновская Л. Функции программности в восприятии программного произведения: автореф. дис. на соиск. научн. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Л. Кияновская. – Ленинград, 1985. – 25 с.
6. Козіна І. Португальська музична культура від Середньовіччя до епохи Романтизму: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / І. Козіна. – Одеса, 2007. – 18 с.
7. Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукообразальності // С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич. – Львів: Вид-во М. Коць, 1999. – С. 62-149.
8. Майбутова К. Програмна музика / К. Майбутова. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – 38 с.
9. Маруніч В. Тема Іспанії в творчості А. Білошицького (на прикладі сюїти № 3 "Іспанської" для баяна) // В. Маруніч // Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України. – Тези Всеукраїнської науково-теоретичної конференції. – НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2009. – С. 37-42.
10. Муха А. Принцип програмності в музиці / А. Муха. – К.: Наукова думка, 1966. – 175 с.
11. Римский-Корсаков А. Основы оркестровки / А. Римский-Корсаков. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1946. – т. 1. – 122 с.
12. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В. Холопова. – М.: Музыка, 1971. – 304 с.
13. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / О. Фрайт. – К., 2000. – 18 с.
14. Яковчук Н. Фортепіанне тріо Олександра Яковчука "Місячне світло": до питання створення та інтерпретації / Н. Яковчук // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. праць. – К., 2012. – Вип. 12. – С. 112-117.

References

1. Berezin V. (2000). Wind instruments in the musical culture of Classicism. Moscow: Izdatelstvo Instituta obshchego i srednego obrazoviya [in Russian].
2. Berlioz, H. (1972). Great treatise of modern orchestration. Moscow: Myzuka, Vol. 1. [in Russian].
3. Gaidenko, A. (2010). Instrumental science and the fundamentals of the instrumental theory. Text-book. Kharkiv: Maidan [in Ukrainian].
4. Denusenko, M. (2008). Quintet of the brass Ukrainian composers of the end of the XX century and European ensemble tradition. Problems of methodology and performance on the wind instruments. Naukovui visnuk NMAU im. P. I. Chaikovsky. J. (issue. 70), (part. 1), (pp. 114-128). Kyiv [in Ukrainian].
5. Kuyanovska, L. (1985). Functions of programmatic in feeling of the program composition. Extended abstract of candidate's thesis. Leningrad [in Russian].
6. Kozina, I. (2007). Portugal music culture from the Mediaeval to the Romantics. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].
7. Ludkevuch, S. (1999). Two reasons to the question of the sound-visual development. Researches, articles, reviews and reports. (pp. 62-149). Lviv: Vud-ctvo M. Kotz [in Ukrainian].
8. Maiboroda, K. (1962). Program music. Kyiv: Derzhavne vudavnutstvo obrazotvorchogo mustectva I muzichnoi literatury URSR [in Ukrainian].
9. Marunych, V. (2009). The topic of Spain in the works of A. Biloshutsky. (suite № 3 "Spanish" for bayan). Academic art of folk instrumental orchestras and chamber of bandurists of the special music institutes of Ukraine. Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Theoretical conference. (pp. 37-42). Kyiv: NMAU im. P.I. Chaikovsky [in Ukrainian].
10. Muha, A. (1966). Principle of the program in music. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
11. Rumssky-Korsakov, A. (1946). The fundamentals of the orchestration. Part. 1. Moscow: Gos. Muz. Izdat [in Russian].
12. Holopova, V. (1971). Issues of the rhythm on the works of the composers of the first half of the XX century. Moscow: Muzyka [in Russian].
13. Frait, O. (2000). The peculiarities of the implementation of the program principle in the Ukrainian piano music. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
14. Jacobchuk, N. (2012). Piano trio of Alexander Jacobchuk "Moon shining": ctreation and interpretation. Ukrainske mustectvo, 12, 112-117 [in Ukrainian].